

De volta ao futuro da língua portuguesa.
Atas do V UIO GNR/"Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa
Pôsteres, 4601-4616
ISBN 978-88-8305-127-2
DOI 10.1285/i9788883051272p4601
<http://siba-ese.unisalento.it>, © 2017 Università del Salento

JOÃO UBALDO, DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Edil Silva COSTA⁴⁷
Pérola Cunha BASTOS⁴⁸

RESUMO

“O Auto da Compadecida”, “Deus é brasileiro” e “O homem que desafiou o diabo” são filmes, sucessos de público e crítica, que partem de obras literárias com fortes conexões com a cultura popular: a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; o conto “O santo que não acreditava em Deus”, de João Ubaldo Ribeiro; e o romance *As pejejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro. Objetiva-se analisar os processos de apropriação e recriação de textos populares pela literatura e as produções recentes do cinema nacional que enfocam a temática predominante da religiosidade popular e dos pactos fáusticos. Tomando como ponto de partida e convergência o conto “O santo que não acreditava em Deus”, de João Ubaldo Ribeiro, atualização/adaptação das narrativas orais populares do tempo em que “Nosso Senhor andava pelo mundo com São Pedro”, é feito um estudo comparativo e de tradução intersemiótica dessas obras para discutir as conexões da tradição oral, a literatura e o cinema. Nas três obras, ambientadas no universo nordestino, com suas dificuldades e desigualdades sociais, tanto a figura divina como o diabo são humanizados e convivem muito de perto com os mortais e pecadores. Procura-se mostrar as construções da religiosidade popular e suas representações – quase sempre atravessadas pelo humor mais mundano e pela desacralização dos textos religiosos – e de que modo esse aspecto literário é conservado, atenuado ou ampliado nas traduções audiovisuais.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular; cinema; literatura; religiosidade.

A apropriação da cultura popular pela cultura letrada e massiva se configura como um procedimento bastante profícuo ao longo do século XX. Porém, desde o Romantismo, já se evidenciava na literatura a aproximação com textos populares nas tentativas de fundação de uma identidade nacional. A associação do folclore com o nacional é fundamentada na crença de que o popular folclórico seja uma representação do puro, autêntico e homogêneo. Por outro lado, o fato de, tradicionalmente, se entender

⁴⁷ Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Departamento de Educação do Campus II/Alagoinhas, Bahia, Brasil, escosta@uneb.br.

⁴⁸ Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Departamento de Educação do Campus II/Alagoinhas, Bahia, Brasil, perolauneb@gmail.com.

o folclore como anônimo facilita as apropriações e a desconsideração das marcas pessoais que os criadores populares imprimem em seus textos. As produções culturais contemporâneas – que tendem a misturar gêneros, romper fronteiras e ignorar autorias – apresentam um diálogo muito rico no que diz respeito a essa interação com a cultura popular, demonstrando que é cada vez mais inócua a separação dualística popular, não-popular, na teia da criação artística.

Assim como a literatura escrita, nas últimas décadas, três produções do cinema nacional apresentam fortes conexões com a literatura de cordel e as narrativas orais. São filmes cujos roteiros são adaptações de textos literários que por sua vez se apropriam de textos da cultura popular: “O Auto da Compadecida” (2000), “Deus é brasileiro” (2003) e “O homem que desafiou o diabo” (2007). O primeiro filme parte da peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1973), embora faça uma colagem de diversas obras do autor; o segundo é inspirado no conto “O santo que não acreditava em Deus” de João Ubaldo Ribeiro, publicado no livro *Já podeis da pátria filhos e outras histórias* (1991). Por último, temos a adaptação do livro *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo* (2006), de Nei Leandro de Castro. Pretende-se aqui analisar os processos de apropriação e recriação de textos oriundos da tradição oral pela literatura e como cinema nacional nos últimos tempos tem contribuído para fortalecer a inter-relação do oral-escrito-visual.

Até chegar às telas o roteiro adaptado passa por alterações, fruto das interpretações do diretor e dos atores. São, portanto, várias leituras que se sobrepõem. O humor é um traço comum a todas as obras em análise, embora com momentos densos quando colocam a nu a miséria da condição humana e do sujeito dividido entre o bem e o mal. Além de nos fornecer pistas sobre o processo de criação da cultura popular e massiva, o estudo dessas produções culturais favorece a discussão sobre como a cultura de massa, no caso o cinema, pode intermediar o acesso a obras em comunidades de oralidade mista (ZUMTHOR, 1997). Vale ressaltar que os filmes citados são facilmente encontrados em versões piratas à venda nas feiras e camelôs de todos os centros urbanos brasileiros, além de terem sido exibidos na TV. São assim de ampla recepção, podendo tornar-se novas matrizes narrativas da tradição oral, como são os clássicos épicos e contos de fadas para o cordel e os contos populares (FERREIRA, 2003).

Nossa proposta será discutir com o que nos proporciona a literatura comparada, considerando o que sublinha (Carvalho, 2006), “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura”. Este trabalho

discute: contos, romance, uma peça e um filme, ou seja, múltiplas linguagens todas incumbidas de muitos detalhes gregários e intercomunicantes às obras aqui discutidas. Como se já não bastasse, temos ainda que considerar que a “obra literária pode migrar da tradição original em que surgiu para incluir-se em outro contexto cultural” (Carvalho,2006).

A Tradução intersemiótica nos instrumentaliza, para que neste terreno rico e produtivo de reflexões, possamos nos aproximar, de pelo menos, uma de tantas possíveis reflexões que as obras nos oferecem. Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux (1998) afirmam que o texto (literário ou não) “é um sistema de signos que colaboram com outros signos, musicais, pictóricos, icônicos. E assim se afirma a necessidade de uma análise em que se conjuguem análise textual e semiologia”. Portanto, nos debruçamos nesta perspectiva desafiadora, inquietante e rica experiência humanizadora.

A tradução divide-se em: interlingual (que ocorre entre línguas diferentes – a tradução propriamente dita); intralingual (que acontece no âmbito da mesma língua de origem); e, por fim, intersemiótica esta última foi definida por Jakobson em 1959 como um tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Para Haroldo de Campos (2006), “toda tradução é uma recriação; forma privilegiada de leitura crítica; o crítico assegura que é impossível uma codificação estética na prática tradutora”. E ainda Para Plaza “numa tradução intersemiótica é preciso levar em consideração o contexto histórico-social em que os signos foram produzidos, pois a “arte não se produz no vazio” e “a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana”. Posto assim, a tradução nos dá margem de trabalho reflexivo intenso e largamente profícuo de aprendizagens, principalmente, sobre religiosidade, cultura popular e as querelas que debate a humanidade desde a mais tenra idade de existência.

Nos limites deste texto, iremos nos deter no filme “Deus é brasileiro”, abordando o processo de composição da obra e as relações com a linguagem oral, escrita e cinematográfica. Desse modo, propomos uma análise de um conto popular do ciclo “Jesus pelo mundo com São Pedro”, o conto de João Ubaldo Ribeiro “O santo que não acreditava em Deus” e o filme “Deus é brasileiro”, de Cacá Diegues.

Religiosidade e cultura popular

A temática religiosa cristã está muito presente na cultura popular e é traduzida de maneira peculiar, seja nas narrativas, nos folguedos e dramas ou nas cantigas. Os textos populares, embora sigam um viés conservador nos costumes e na moral da religião oficial e dominante, corroborando com os discursos hegemônicos, deixam escapar nas brechas do humor as contradições humanas e embaralham a ordem das coisas, podendo fazer do diabo uma vítima da astúcia feminina ou de Jesus um malandro enganador.

Os contos religiosos protagonizados por Jesus e São Pedro poderiam ser classificados como narrativas cômicas, assim como os contos do ciclo do demônio logrado. O diabo nas narrativas populares ou nos folhetos de cordel tem seu caráter maléfico esvaziado, do mesmo modo que as atitudes de Jesus e Pedro provocam o riso e os distanciam da rigidez moral da religião que representam.

As obras *Auto da Compadecida* e *As pelejas de Ojuara* seguem essa mesma linhagem e dão a tônica aos filmes que inspiram. Longe da densidade do Cinema Novo, optam pelo humor debochado, pela facilidade dos estereótipos, por uma estética festiva. O diabo, ridicularizado e derrotado, não assusta aos que enfrentam a fome, a miséria, a violência do cangaço. Os protagonistas, João Grilo, Chicó, Cancão ou Ojuara, adaptados a esse mundo de provações, defendem-se com as armas de que dispõem, sua esperteza e malandragem.

Nos contos religiosos de Jesus e São Pedro pelo mundo, o diabo não aparece e a narrativa é centrada nos dois companheiros de viagem. São contos que tem a mesma estrutura dos contos de Pedro Malasartes, sempre um caminho e uma aventura. No caso de Malasartes, a aventura parece não ter fim nem propósito, além do puro e simples ofício de fazer artes. Para Jesus e São Pedro, a viagem, também sem começo nem fim, tem o propósito da pregação, dos ensinamentos religiosos pelo exemplo. Note-se que os demais apóstolos são esquecidos, raramente havendo alguma referência a eles. Apenas Pedro viaja com Jesus que se disfarça de homem comum para melhor avaliar o comportamento humano, castigando ou recompensando. Nessas narrativas, o mal não está personificado, mas diluído as ações humanas que serão corrigidas. Como veremos adiante, Pedro é a principal vítima, pois ele vai representar o homem em toda sua vulnerabilidade e pequenez que se acentua diante da grandiosidade de seu companheiro divino.

O filme “Deus é brasileiro” e os contos religiosos

“Deus é brasileiro” é uma obra que tem fortes marcas da religiosidade popular. Na tradição oral, os santos também cometem diabruras, a exemplo de São Pedro, nos contos populares do ciclo de “Jesus pelo mundo com São Pedro” já citados. Nessas narrativas, Pedro é um santo malandro que pensa ser esperto e se dá mal, revelando-se na verdade um besta, diante da malandragem de Jesus, este sim, um malandro esperto.

A tradição oral dessacraliza o sagrado, aproximando os santos da vida material. Humanizado, Jesus é um “malandro do bem”, que não perde a oportunidade de dar a lição de moral em São Pedro, mas para isso pratica ações bastante duras. Pedro, por sua vez, só pensa em levar vantagem e serve de contraponto, fazendo o público rir de seu castigo por atitudes condenáveis. Suas espertezas, ou melhor, tentativas de esperteza, são sempre logradas pela sabedoria do seu senhor. É o homem que, revelando o que pode haver de mais humano, deixa transparecer toda a sua imperfeição, egoísmo e fraquezas. Na medida em que é penalizado, nos ensina as regras da “boa conduta”.

Aqui, colocado frente a frente com o esperto, está o pseudo-malandro (no fundo, um besta) a ensinar que a esperteza deve ser bem usada (do contrário, volta-se contra seu agente) e que, na malandragem, também há uma hierarquia: sempre pode haver um malandro mais esperto que outro. São Pedro muitas vezes é confundido com Pedro Malasartes e na tradição oral pertence a um ciclo de contos que oscila entre o religioso, o exemplo e o humor.

São Pedro guarda semelhanças com o João Grilo do *Auto da Compadecida*. Já tão popular no cordel como Cancão de Fogo, João Grilo é o malandro amarelo. Passando pela literatura dramática de Ariano Suassuna, depois do sucesso no teatro e na televisão, também é transposto para a tela grande. O texto de Suassuna se aproveita da religiosidade popular e até justifica com isso as ações do personagem, colocado com vítima do sistema: a malandragem do pobre é questão de sobrevivência.

Seguido a trilha das histórias populares, João Ubaldo Ribeiro escreve o conto “O santo que não acreditava em Deus”, recriando as narrativas de “Jesus pelo mundo com São Pedro”. Essas narrativas ganharam uma atualização/adaptação para o cinema no filme de Cacá Diegues, “Deus é brasileiro” (2003). No filme, Taoca é um malandro-besta-preguiçoso endividado que tenta se aproveitar da situação quando encontra Deus e segue com ele em viagem, à procura de Quinca das Mulas, um “santo” que deveria substituí-lo durante suas merecidas férias.

Nessa trama cinematográfica, o malandro bem que tenta, mas não consegue tirar proveito da situação para saldar suas dívidas com o agiota. No entanto, alcança um final feliz ao lado de Madá, a mulher-tentação, que segue viagem com eles. A indiferença de Deus frente ao drama pessoal de Taoca lembra muito a relação dos personagens centrais nos contos de “Jesus pelo mundo com São Pedro”. Vejamos um exemplo do conto popular.

As narrativas orais e a dessacralização do sagrado

Na tradição oral da Bahia, assim como em outras regiões do Brasil, estão registrados contos populares de temática religiosa. Essas narrativas estão difundidas por todo o mundo cristão, mas no Brasil São Pedro é o principal antagonista, compondo um conjunto de narrativas do ciclo “Jesus pelo mundo com São Pedro”. O texto a seguir ilustra essas narrativas:

*São Pedro, Jesus e o jogo de cartas*⁴⁹

Ela é de Pedro e Jesus que só andava pelo meio do mundo, né? Aí, conde foi um dia, saíram. Aí Pedro gostava de jogo e Jesus não gostava. Aí Jesus ia passando, era Pedro na frente, Jesus atrás, né? Quando chegou assim, tinha a casa de jogo, um barzinho assim, né, a casa de jogo. Aí Pedro disse:

- Jesus, vamos ficar aqui?

Aí Jesus disse:

- Não, Pedro, nós vai embora!

Aí Pedro:

- Não, Jesus, vamos ficar pela aqui!

Aí Jesus sabe de tudo, né, entende tudo. Ele viu que não dava certo aquilo ali, mas disse:

- Nós vamos ficar!

Aí pegaram, botaram uma esteira assim de junto da porta, aí deitaram todos dois, ficaram deitados. Jesus não gosta dessas coisas, deitou pro lado da parede — Jesus. E Pedro deitado na esteira! Jesus não gosta dessas coisa e Pedro gosta. Aí

⁴⁹ Narrado por Maria da Conceição Lago Reis (Ceça). Jacobina, 05.01.92. Recolhido por Cely dos Santos Vianna e Edil Silva Costa e publicado em: COSTA, Edil Silva. *Ensaio de malandragem e preguiça*. Curitiba: Appris, 2015.

ficaram os dois deitadim. Jesus tá oiando pro jogo e os cara tava danado ganhando. Quando Jesus tava oiando, aí os cara que tava ganhando começou perder. Aí disse:

- Peraí, rapaz! Foi depois que esses cara chegou aqui que nós começemo perder.

Aí pegou Pedro, mas deu uma surra ni Pedro!... Aí Pedro ficou quietim. Aí, depois apanhou, balançou Jesus:

- Jesus, ói Jesus, tu passe pra frente que eu passo pra trás.

Aí Pedro passou pra trás, Jesus passou pra frente, tornou se embrulhar, se embrulharam, essas coisa... Aí os cara começou ganhar, depois começou perder. Disse:

- Peraí, rapaz, nós batemo o da frente, agora nós vamos bater o de detrás!

Pegou Pedro de novo, cacetou Pedro. Mas apanhou! Aí Pedro oiou assim, disse:

- Jesus, ói Jesus, vumbora embora, vumbora embora, que aqui não tá dando certo mais pra nós dois não, viu?

Aí se mandaram, eles dois.

Como se pode observar no conto narrado por Dona Ceça, São Pedro é um sujeito mundano que gosta de jogo e prefere frequentar ambientes onde há diversão, bares e casas de jogos. O comportamento inadequado do “santo” tem resposta na aceitação silenciosa de Jesus que dá demonstração de sabedoria e aproveita a oportunidade para doutrinar, ainda que pelo castigo. Nos contos do ciclo “Jesus pelo mundo com São Pedro”, Pedro é o contraponto de Jesus, um pecador, muitas vezes tentando ludibriar Deus e sendo ridicularizado, castigado por isso. Nota-se na narrativa acima a adaptação do conto, tanto nas marcas regionais da linguagem quanto nos elementos temáticos característicos da cultura local como o “barzinho” e a acomodação na esteira. A narradora destaca a onisciência de Deus ao dizer que Jesus sabe tudo, entende tudo e toma as decisões sem argumentar. Por outro lado, Pedro tem um comportamento infantilizado, propõe a troca de lugar com Jesus para escapar da surra e termina apanhando duas vezes. O conto deixa ainda transparecer a ideia de que o jogo é algo pecaminoso e o ambiente onde acontece é mal frequentado, por pessoas violentas e sem escrúpulos. Portanto, lugar para ser evitado, como disse Jesus no primeiro momento da narrativa. Ao final, essa lição é aprendida e eles seguem viagem, Jesus ileso e Pedro duplamente castigado.

A indiferença de Jesus em relação às necessidades ou vontades de Pedro é uma constante nessas narrativas, algo muito semelhante ao que é retratado no conto de João Ubaldo Ribeiro e no filme “Deus é brasileiro”.

João Ubaldo Ribeiro, pescador de causos

O conto “O santo que não acreditava em Deus”, como outros textos de João Ubaldo é uma narrativa que carrega todo colorido da linguagem popular. Narrado em primeira pessoa, o conto traz as marcas da fala do povo da Ilha de Itaparica, Recôncavo da Bahia e das suas formas de narrar. A dinâmica da narração, o vai-e-vem, o suspense como quem joga a isca e fica esperando a reação do outro, tudo isso prende a atenção do ouvinte e dá sabor ao texto. É uma história de pescador com o movimento, o exagero e a credulidade desse tipo de narrativa. Como um causo de pescador, exige predisposição do ouvinte para aceitar a “verdade” da história. O sujeito inicia o causo demonstrando um vasto conhecimento a respeito de peixes e da vida local que mais parece “conversa fiada”:

É engraçado que eu entenda tanto de peixe e quase não pegue, mas entendo. Os peixes miúdos de moqueca são: o carapicu, o garapau, o chicharro e a sardinha. Entremeados, podemos ferrar o baiacu e o barriga-me-dói, o qual o primeiro é venenoso e o segundo causa bostas soltas e cólicas. De uma ponte igual a essa, que já foi bastante melhor, podemos esperar também peixes de mais de palmo, porém menos de dois, que por aqui passam, dependendo do que diz o rei dos peixes, dependendo de uma coisa e outra. Um budião, um cabeçudo, um frade, um barbeiro. Pode ser um robalo ou uma agulha ou ainda uma moreia, isto dificilmente (p. 127).

Aparentemente sem propósito, o longo trecho inicial situa o leitor no universo pesqueiro. Ao contrário dos causos que tradicionalmente costumam narrar pescarias bem sucedidas, de peixes enormes ou em grande quantidade, este conto narra o fracasso da pesca, porém um encontro inesperado que compensa em muito a extravagância da história. Numa discreta alusão ao “pescador de homens”, o tão popular santo fundador da Igreja, nosso pescador encontra Deus. O narrador oscila entre a primeira pessoa do singular e o plural majestático, imprimindo um tom quase pedante a certos trechos:

Mas temos uma vazante despreocupada, vem aí setembro com suas arraias no céu e, com esses dois punhados de camarão miúdo que Sete Ratos me deu, eu amarro a canoa nos restos da torre de petróleo e solto a linha pelos bordos [...]. Temos uma carteira quase cheia de cigarros; uma moringa, fresca, fresca; meia quartinha de batida de limão; estamos sem cueca, a água, se não

fosse a correnteza da vazante, era mesmo um espelho; não falta nada e então botamos o chapéu um pouco em cima do nariz, ajeitamos o corpo na popa, enrolamos a linha no tornozelo e quedamos, pensando na vida (p. 128).

O quadro que o sujeito descreve é um delicioso retrato de um preguiçoso que ao invés da rede tem a canoa para o leve flutuar. O fracasso da pescaria não o apoquentam, pois o sucesso depende de mais esforço que o sujeito não se mostra disposto a fazer:

[...] podemos abrir essa quartinha, retirar o anzol da água, verificar se vale a pena remar até o pesqueiro de Paparrão nesta soalheira, pensar que pressa é essa que o mundo não vai acabar, e ficar mamando na quartinha, viva a fruta limão, que é curativa (p. 129).

É nesse interregno, quando o leitor/ouvinte já tem uma ideia bem clara de quem é o narrador e de sua condição no mundo, que Deus aparece. O narrador de um conto oral assume a voz de todos os personagens e empresta sua linguagem e seu dialeto a todos eles, embora assumindo tons de voz diferentes para cada um. Dessa mesma forma, o pescador do conto de João Ubaldo coloca na boca de Deus o vocabulário do homem da Ilha. O trata com intimidade e até um certo abuso de confiança, aspecto não raro em classes populares:

Eu fiz: quá-quá-quá, não está vendo tu que temos somente carrapatos? Carrapato, carrapato, disse eu, está vendo a cara do besta? Ele, porém, se retou.

– Não se abra, não – disse ele – que eu mando o peixe lhe dar porrada.
– Porrada dada, porrada respostada – disse eu. (p. 131)

Deus é um ser arrogante, prepotente, sem paciência para com os outros, até mesmo violento e que não admite ser contrariado. Sua teimosia fica ainda mais visível no seu encontro com Quinca das Mulas. Como nos contos de Jesus pelo mundo com São Pedro, Deus é humanizado, come, bebe, vai ao bordel. Com suas criaturas, faz uma “farra lindíssima”. Ele “sabia mais sambas de roda que qualquer pessoa”. A camaradagem só é quebrada quando é feito o convite que deixa Quinca furioso. Vão aos berros e aos tapas madrugada a dentro:

Eu, que fiquei sentado longe, só ouvia os gritos, meio dispersados pelo vento.
– Você tem que ser santo, seu desgraçado! – gritava Deus.

– Faz-se de besta! – dizia Quinca.

E só quebrando porrada, pelo barulho, e eu achando que, se Deus não ganhasse na conversa, pelo menos ganhava na porrada, eu já conhecia. (p. 138)

A intolerância de Deus encontrou par em seu “santo”. Apesar da ira divina se manifestar por diversas vezes, a simpatia e o carinho para com os homens reaparece ao final do texto:

(...) estamos Deus e eu navegando de volta para Itaparica, nenhum dos dois falando nada, ele porque fracassou na missão e eu porque não gosto de ver um amigo derrotado. Mas, na hora que nós vamos passando pelas encostas do Forte, quase nos esquecendo da vida pela beleza, ele me olhou com grande simpatia e disse: fracasso nada, rapaz. Não falei nada, disse eu. Mas sentiu, disse ele. Se incomode não, disse ele, nem toda pesca rende peixes. (p. 138)

Esse trecho evoca a concepção paradisíaca dos trópicos, cuja beleza enche Deus de orgulho por sua criação ao passo que revela a sensibilidade do pescador. A onisciência divina, sua capacidade de auscultar os sentimentos dos homens, desarma o outro, mas também deixa transparecer cumplicidade e amizade. Tudo leva a crer que Deus está mais perto dos homens do que parece e menos perto do que gostaria. A frase final, uma máxima de sabedoria (*Nem toda pesca rende peixes*), nos remete novamente ao início do conto e ao texto bíblico, do pescador de homens⁵⁰. Diante do homem que “pescou” Deus, os ouvintes não podem contestar o causo.

Religiosidade popular e malandragem

Os heróis malandros são caracterizados pela maleabilidade e facilidade de romper com as normas comuns de conduta social, criando eles suas próprias normas. Malandragem é maleabilidade, é jogo⁵¹. O malandro não dá crédito ao código social vigente e só respeita o novo código inaugurado por ele mesmo. Ele cria o jogo, inventa

⁵⁰ Citação de Mateus: “E Jesus, andando junto ao mar da Galiléia, viu a dois irmãos, Simão, chamado Pedro, e André, seu irmão, os quais lançavam as redes ao mar, porque eram pescadores; E disse-lhes: Vinde após mim, e eu vos farei pescadores de homens.” (Mateus 4:18,19)

⁵¹ Para um estudo mais detalhado sobre o tema, ver COSTA, Edil Silva. *Ensaio de malandragem e preguiça*. Curitiba: Appris, 2015.

regras e, por isso, sabe bem jogar. Com sua maleabilidade, o malandro pode mudar as regras do jogo já existentes, sempre a seu favor. Claro está que, para agir nas margens, o herói tem que conhecer por dentro (e muito bem) o código dominante, pois é por dentro que ele vai minando-o, muitas vezes fingindo obedecê-lo.

Com sua rebeldia, delineia um novo estatuto, e um novo pacto se estabelece. Esse é um traço compartilhado por personagens de contos, romances, histórias em quadrinhos, filmes, textos orais, continuadores de uma tradição que reforçam discursos ora velados, ora explícitos, o texto da malandragem na cultura brasileira. Muitas vezes, tais discursos são o reflexo de uma visão estereotipada e exterior. Encobertos pelo verniz da cordialidade, estão o preconceito e a visão interessada em desqualificar.

É o que vemos tanto na narrativa oral quanto no conto escrito e no filme. O Deus brasileiro é também um malandro e, como nos contos, não admite contestação. Seu poder é absoluto. Na maior parte das vezes, o malandro é pobre ou está em uma situação de desigualdade. Herói solitário, só conta com sua esperteza para sobreviver. Assim é Taoca. Nos contos populares, o melhor representante desse tipo é Pedro Malasartes. Muitos dos contos com esse personagem são divididos em episódios, ações encadeadas que dão a entender da continuidade de suas aventuras. O herói é um viajante e sua história é o caminho, cheio de peripécias. Sem qualquer objetivo específico aparente, a não ser o lúdico, Malasartes é o malandro que parece só querer afirmar seu caráter picaresco. Seus ingredientes são o humor, a obscenidade, a falta de limites e até mesmo a crueldade.

Os valores que perpassam tais contos são, todavia, os valores culturais das comunidades narrativas que os transmitem. Os narradores desses contos podem confundir Pedro Malasartes com Bocage – protagonista de anedotas picantes ou pornográficas –, Camões ou São Pedro. Certas atitudes demonstram que a crueldade ou a malícia, e também a sensualidade e amoralidade, estão presentes nas camadas populares, refutando, assim, a tese de “povo ingênuo”, vítima da sociedade injusta.

De modo geral, Pedro Malasarte e João Preguiçoso são tipos caracterizados como sujeitos do mundo rural, não só porque tais narrativas são encontradas em maior número e com mais vitalidade quanto mais afastados dos centros urbanos, mas por causa do preconceito em relação a essas populações, em grande parte, pobres e analfabetas. O malandro urbano costuma ser mais elegante, de fino trato, sabe se comportar no meio chique e até passa por um deles, sem precisar parecer submisso, como faz Pedro Malasartes. O Taoca do filme está entre um e outro, é um tipo

suburbano. Um homem ainda jovem, da zona urbana do interior do Brasil, que consome a cultura de massa, mas também está inserido na cultura tradicional. Na tradição oral, os maus exemplos são vistos com mais abundância nos contos faceciosos. Pode-se considerá-los contos de exemplo às avessas ou contos de maus exemplos. É curioso como é maior a solidão do herói malandro. Suas regras e seus pactos são individualistas, ele pactua por ele e consigo mesmo. São viajantes solitários. Sua inconstância e maleabilidade são expressas no ato de viajar. No filme, a viagem e a solidão acabam com o retorno de Deus e o encontro definitivo com Madá que parece ser o porto seguro no qual Taoca vai atracar, como veremos.

Como o herói picaresco Lazarilho de Tormes, que nasce dentro do rio, o homem deitado na rede fica suspenso no ar, como que flutuando, e embalado por um ritmo lento, convidativo ao sono. Nas crônicas, mapas e pinturas do cotidiano no Brasil Colônia, são muitas as citações do modo de dormir nativo adotado pelos que aqui chegaram. Hábito que vai ser comum na região Nordeste, sendo associado ao estereótipo do nosso *modus vivendi*.

No conto de João Ubaldo, Deus, cansado do trabalho de cuidar de sua criação, quer tirar férias e procura, na feira de Maragogipe, um santo que o substitua temporariamente. Observamos um traço de humanização de Deus. Assim, observa-se a feira como, também, um momento de encontro, partilha e solução de questões do cotidiano. A tradição da feira como lugar de comércio, encontro e diversão se repete até os dias de hoje em qualquer lugar do Brasil.

Os tipos de heróis malandros estruturam-se em torno de dois núcleos temáticos correlacionados: a preguiça e a malandragem. O ponto de convergência dos dois é o trabalho. Ambos, ao assumirem a liberdade do seu próprio ritmo, rompem com a norma social, provocam um deslocamento. Eles têm a rede, a canoa ou a estrada. Oscilação, errância. Lembro que no conto de João Ubaldo, o pescador se embala no balanço do barco e deixa a vida em suspenso. Taoca é um malandro, mas ao mesmo tempo um preguiçoso e um besta. Sua conduta é redimida e sua vida reencaminhada pelo amor de Madá.

O malandro que acreditou em Deus

No filme “Deus é brasileiro”, não só há o exemplo, mas a facécia, o

encantamento e o final feliz. É também uma comédia romântica. Madá, personagem de Paloma Duarte, é o vértice de um triângulo amoroso que tem Deus (Antônio Fagundes) e Taoca (Wagner Moura) nas outras pontas. Vale ressaltar a colaboração de João Ubaldo no roteiro no filme, também assinado por Cacá Diegues, João Emanuel Carneiro e Renata de Almeida Magalhães.

Além disso, Cacá Diegues, ao transpor a atmosfera do conto para o filme, recupera a narrativa de viagem, dando ênfase a esse aspecto da narrativa. Embora no texto de João Ubaldo se entreveja o deslocamento, pois os personagens saem de Itaparica para a feira de Maragogipe passando por vários lugares, encontros e desencontros, até chegarem a Quinca, o espaço é bem mais limitado que no filme. Em “Deus é brasileiro”, o cenário é amplo e o número de personagens que eles encontram no caminho também. A viagem no conto é localizada na Bahia, mas o filme amplia esse espaço expandindo também os horizontes culturais da narrativa.

Diegues revisita o clássico “Bye bye, Brasil”, desta vez passando por belas paisagens de Alagoas, Tocantins e Pernambuco. Faz uma espécie de homenagem ao povo brasileiro, mostrando o Brasil em suas paisagens geográficas e culturais. Deus, sendo brasileiro e estando entre nós, adota a malandragem como forma de sobrevivência até mesmo “fazendo mágica” como artista de rua para conseguir dinheiro.

Ele se mantém indiferente aos apelos de ajuda de Taoca ao ponto de ficar surdo e ouvir música enquanto o outro se põe a lamuriar. A indiferença e impaciência do “Professor” são suavizadas quando eles encontram Madá, uma jovem que demonstra um enorme desejo de liberdade, ainda que seja pecando, contraditoriamente. Como os pequenos delitos divinos são justificados pelos fins a serem alcançados, acentua-se a humanização de Deus.

Hugo Carvana faz um pequeno papel, mas sua aparição pode nos remeter sutilmente ao texto da malandragem no cinema. O ator que imortalizou o tipo malandro em filmes como “Vai trabalhar, vagabundo!” vive um matador de aluguel míope e desempregado que espera ainda ser requisitado para um “trabalho”. Com a visão comprometida e a mira de pouca confiança, é um personagem extremamente dramático por sua inusitada condição. Sente-se só e inútil, perdido, pois nada mais sabe fazer.

Nessa breve aparição, como outras não menos rápidas, o louco, o menino de rua, a família que vende os filhos na favela de Brasília Teimosa no Recife, o estelionatário, o marido traído, um desfile de tipos populares revela a pequenez da condição humana.

E Deus, rabugento, arrogante, resmunga, esbraveja, condena. Mas Ele é também vaidoso a ponto de dar todo o dinheiro a um pastor protestante que o elogia fervorosamente em um casamento na roça para desespero de Taoca, muito mais preocupado com os roncos de sua barriga que com a condenação da alma.

Assim como no conto, Quinca das Mulas teima em não aceitar o encargo e Deus retorna sem convencer o santo a substituí-lo, não sem antes fazer um bom escarcéu. Mas se Deus não consegue tirar suas férias nas estrelas, como era seu intuito inicial, termina fazendo turismo mesmo é no Brasil, entre as belas paisagens do sertão ao litoral. E o diretor nos leva nessa deliciosa viagem. Em entrevistas de divulgação do filme, Diegues diz que escolheu o Jalapão por ser uma paisagem ainda pouco conhecida e assim procedeu na escolha das outras locações. Evitou o Norte do país já retratado em “Bye, Bye Brasil”. Para conseguir o encantamento do primeiro olhar buscou cenários mais “virgens”. Ao final das contas, a vinda de Deus à terra não foi em vão, pois além de ter suas férias terrenas, as vidas de Taoca e Madá são reconduzidas. Após da “morte e ressurreição” de Madá, e da revelação do herói no anti-herói Taoca, o casal fica finalmente junto. Na última cena, eles flutuam na canoa a deriva, à luz da lua, imagem de paz na superfície tranquila e límpida da água que simboliza não só o amor, mas a fertilidade. Os peixes que nadam sob a canoa, símbolo cristão, indica a fartura do pescador, sua recompensa. Paz, amor e final feliz.

Como toda travessia, a viagem de Deus, Taoca e Madá implica transformação. O homem que inicia a viagem não é o mesmo que a termina. Somente Ele, o inominável, o imutável, Aquele que está acima de todas as coisas, parece permanecer o mesmo. Isso nos indica que: ou sua indiferença para com os homens é apenas aparente ou a viagem também serviu como travessia para Deus. Uma maneira de se reaproximar dos homens e ensiná-los a viver como no tempo em que Ele andava pelo mundo.

Como bem coloca Iuri Lotman (1996, p. 104) em relação ao *Hamlet*, hoje o texto de Shakespeare é também o conjunto de suas montagens, que vai somando novas leituras e interpretações. Do mesmo modo, os filmes em questão, além de popularizarem a obra literária, acrescentam ao texto escrito uma leitura audiovisual que vai suscitar novas leituras. Além disso, podem despertar o desejo de leitura do texto escrito e a prova disso é que, em geral, o lançamento de um filme que se pretende sucesso de bilheteria é feito paralelamente ao livro que o inspirou. Por último, a narrativa audiovisual poderá ser mais uma matriz a partir da qual a narrativa oral pode

se desenrolar, fomentando a circulação de matrizes narrativas, as transformando e fortalecendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcoforado, Doralice. F. Xavier & Albán, Maria del Rosário Suarez. 2001. *Contos populares brasileiros*: Bahia. Recife: Joaquim Nabuco, Massangana.

Bernd, Zilá. Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira. In: Bernd, Zilá & Migozzi, Jacques (Orgs.). 1999. *Fronteiras do literário*: literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: UFRGS.

Campos, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: Campos, Haroldo de. 2006. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

Canclini, Nestor Garcia. 2003. *Culturas Híbridas*: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp.

Carvalhal, Tânia Franco. 2006. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática.

Cascudo, Luís da Câmara. 1984. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.

Castro, Nei Leandro de. 2006. *As Pelejas De Ojuara*: o homem que desafiou o diabo. São Paulo: Arx.

Damatta, Roberto. 1997. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco.

Ferreira, Jerusa Pires. 2003. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Campos, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In:_____. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Lotman, Iuri. M. 1996. *La Semiosfera I*; semiótica de la cultura e del texto. Madrid: Cátedra.

Machado, Álvaro Manuel; Pageaux, Daniel-Henri. 1988. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal: Edições 70.

Ong, Walter. 1998. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus.

Plaza, Julio. 2001. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Ribeiro, João Ubaldo. O santo que não acreditava em deus. In: Ribeiro, João Ubaldo. 1991. *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*. Rio De Janeiro: Nova Fronteira.

Santos, Idelette Muzart Fonseca dos. 1993. Pícaros e malandros no cordel: uma galeria de tipos. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.9. Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, p.121-36.

Suassuna, Ariano. 1973. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir Editora.

Xidieh, Oswaldo Elias. 1993. *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo mais São Pedro andando pelo mundo*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia.

Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

Filmografia

O Auto Da Compadecida

Direção: Guel Arraes, Columbia Pictures Do Brasil, 2000.

Deus É Brasileiro

Direção: Cacá Diegues, Columbia Tristar Filmes Do Brasil, 2003.

O Homem Que Desafiou O Diabo.

Direção: Moacyr Góes. Produção: Lucy E Luiz Carlos Barreto, Globo Filmes, 2007.